

LA CIUDAD DE NUEVA YORK EN LA POESIA MODERNA NORTEAMERICANA

JOSÉ ORTEGA LÓPEZ
Universidad de Granada

(Abstract)

The aim of this study is to analyse the poetic vision offered to us by some of the most representative poets of the twentieth century when faced with the challenge presented by New York, the "global city" par excellence. The inclusion of Walt Whitman in our study is necessary and indispensable, since the Long Island poet has had a fundamental impact both on North American poets and those of the Hispanic world.

From as far back as can be remembered, the metropolis has inspired images and themes in creative literature, a literature which in turn has modified to a certain extent our way of experiencing life. The influence of the "poetics of space" motif -to quote Bachelard- on Western literature dates back to Virgil's *Georgics*, a work in which the city is characterised according to its physical and moral attributes. Many Western poets have created fictitious, biographical and moral landscapes inspired by their towns; Michael Drayton's London (*Poly-Olbion*, 1612/1622); Paris in Baudelaire's *Fleurs du mal* (1855) and Manhattan in Whitman's *Leaves of Grass* (1857). Through the centuries, the metropolis has symbolised not only the stability and equilibrium of the physical-spiritual centre, but has also become a metaphor for the human being¹, especially in the twentieth century.

.....

1. INTRODUCCIÓN

Quizá porque esta centuria marca el punto culminante del debate sobre los efectos, predominantemente negativos, que la civilización tecnológica ha tenido sobre el ser humano. La ciudad como algo amenazador es una visión arraigada en el siglo XVIII cuando la urbe se considera como el centro lógico de la civilización. Amsterdam, por ejemplo, en este siglo es el símbolo de lo racional, lo cuadrado. Las primeras ciudades, según Mircea Eliade, tienen como objetivo mítico el de crear un orden del caos.² En el siglo XIX, Dickens hace de Londres un lugar de abandono y libertad, lleno de fascinación. Escritores como Flaubert, Rimbaud y Laforgue encontraron en París -ciudad que Baudelaire considera como la capital del siglo XIX³- la inspiración que llevaría a nuevos modos de expresión y que influiría en los escritores

1. Regards this point, see *The City as a Metaphor* by David R. Weimer, New York, Random House, 1966 and G. M. Hyde "The Poetry of the City" in *Modernism*, M. Bradbury and J. McFarlane (eds.), Penguin Books, 1976, pp. 337-348.

2. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris: Gallimard, 1949, pp. 15-17.

3. Walter Benjamin, "Paris-Capital of the Nineteenth", *New Left Review*, 48, March/April, 1968, pp. 77-88.

vanguardistas de principios del siglo XX. La visión más influyente es la que va de Baudelaire a T.S.Eliot y sus seguidores. En los textos de estos dos autores se mezcla el aspecto negativo de la urbe con la nota dinámica y excitante de la ciudad. La negatividad de la negatividad es, como es sabido, un rastro típico del romántico quien considera a ésta como una de las causas principales de la ruptura del hombre con su entorno físico-espiritual. Una de las características de la poesía moderna, según Baudelaire, el "poeta de la modernidad", es esta anormalidad asociada a la ciudad, anormalidad que afecta a la forma. La literatura moderna nació, pues, en la ciudad y con Baudelaire, especialmente con su teoría de que "multitude" y "solitude" son conceptos intercambiables en la imaginación del poeta.⁴

Pero el aspecto negativo asociado a la civilización mecánica de la ciudad encierra posibilidades líricas que estimulan la imaginación, porque el rechazo de lo externo (urbe) conduce a una valoración del espacio interior, de la intimidad. La valoración poética de lo inorgánico y artificial se ejemplifica en el poema de Baudelaire "Rêve Parisien", versos en que la ciudad real ha sido sustituida por una ciudad ensoñada. En Eliot, la imagen de la ciudad es también disonante, y de lo feo y repulsivo se extrae lo bello y noble. El efecto deshumanizante de la gran ciudad y la ansiedad existencial que ésta provoca -como en el caso de la Praga de Kafka, o el trauma histórico en el Londres de Eliot- se combina con la celebración de la urbe en el Dublin de Joyce, las fantasías verbales que sobre París escriben Aragón y A. Breton, o el compromiso político de Mayakovsky en sus versos sobre Nueva York. Este poeta ruso tipifica al escritor extranjero que subyugado por la urbe neoyorquina⁵ refleja en sus versos una contradictoria gama de impresiones. Mayakovsky emprende un viaje a Europa y América en un momento crítico de su vida. Su espíritu revolucionario estaba siendo cuestionado incluso por el L.E.F. ("Frente de Izquierda de la literatura"), movimiento que el poeta ayudó a fundar con otros futuristas para crear nuevas formas estéticas. A la enajenación personal en los Estados Unidos (desconocimiento del inglés, soledad, etc.) se unió la decepción que siguió a su admiración por el mundo de la tecnología norteamericana. Los tres meses que pasó en América los reflejó en su diario *Discovery of America* (1925-1926). La ambivalencia entre la modernidad y el capitalismo se evidencia en poemas inspirados por Nueva York como "Broadway" y "Brooklyn Bridge". En este último se alaba el puente como producto del esfuerzo humano que beneficia a todos:

then masts

passing under the bridge

4. "Baudelaire es el inventor de la palabra modernidad. La usa en 1859, excusándose de su novedad, pero la necesita para expresar lo que caracteriza al artista moderno, es decir, la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta". Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, tr. de Joan Petit, Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 47.

5. Nueva York ha sido tema de inspiración de poetas de todas las nacionalidades. He aquí un muestrario: *New York* (Salisbury, Conn.: Lime Rock Press Inc., 1977) del irlandés Dylan Thomas; *Poesía a Nueva York* (Firenze: Edizioni del Gruppo Bibliofili Platense, 1981): de Francesco Gurrieri; *Epitafio para Nueva York* (Madrid: Hiperión, 1987) del libanés Ali Ahmad Said y el poema "A New York" (Ethiopiquest, Dakar-Abidjam: Les Nouvelles Editions Africaines, 1974) del poeta de Dakar, Leopold Sédar Senghor, Federico García Lorca, etc.

6. El poema está tomado de *The Bedbug and Selected Poetry*, ed. de Patric Blake, tr. del ruso de Max Hayward y George Reavey New York: Meridim Books, Inc., 1960, p. 177.

una ruptura contra las convenciones y tradiciones del romanticismo y el realismo. Y conlleva además una nueva actitud sobre la posición del ser humano en el universo según una interpretación basada en la ideología capitalista y en pensadores como Marx, Freud y Darwin. La estética vanguardista tuvo una gran importancia en el tratamiento literario de la ciudad. En el “Manifiesto Futurista” de Marinetti (20.I.1909), se defiende la civilización urbana y se proclama a la ciudad como el tema central de las artes: “Nosotros cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer, o la sublevación; cantaremos las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el fervor vibrante y nocturno de los arsenales, de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones devoradoras de serpientes humeantes; los talleres colgados de las nubes con los hilos torcidos de sus humos.”⁷ Pero incluso dentro de esta apología de la dinámica de la urbe, se filtra la nota ambigua y negativa, la amenaza de la máquina contra el hombre. La exaltación futurista de la vida moderna constituye una nueva percepción espacio-temporal de la realidad, percepción de carácter subjetivo en la que influirían Bergson y Freud. El primero con la valoración del tiempo interior ante una civilización que ha impuesto el tiempo racionalizado, mecánico. Y bajo el impacto del psicólogo vienés, la lírica moderna busca el contacto misterioso y mágico en los niveles más recónditos del inconsciente y el subconsciente.

El “Manifiesto Futurista” fue traducido por Gómez de la Serna, bajo el seudónimo de “Tristán” en la revista *Prometeo* (1909), y en el número 20 de esta publicación (1910) apareció la “Proclama futurista a los españoles” en la que “Ramón” exhorta a sus compatriotas a que abandonen la estética del pasado. Este rechazo de la tradición artística, junto al cosmopolitismo, constituyen rasgos comunes a todas las vanguardias. Tampoco hay que olvidar que muchos futuristas procedían de las filas anarco-sindicalistas y que la raíz de la estética de Marinetti estaba en el simbolismo francés cuyos representantes defendían y divulgaban las ideas anarquistas. Dentro de la atmósfera vanguardista de entre guerras se sitúa la revista *Cosmópolis* (1919) y los fundamentos teóricos de la vanguardia española se encuentran en los textos de Fernando de Vela aparecidos en la *Revista de Occidente*,⁽⁸⁾ *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega y Gasset, las proclamas aparecidas en el centenario de Góngora (1927) en *L'Amic de les Arts*, la conferencia de García Lorca “La imagen poética de Don Luis de Gongora” (1927) y las *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) de Guillermo de Torre. Desde el plano de la expresión de las palabras, introduciendo múltiples variaciones tipográficas, valorando la discontinuidad de las imágenes, la importancia de la onomatopeya, etc. La visión de la ciudad como signo de progreso en futuristas, ultraístas y creacionistas iba a ser sustituida, a finales de la década de los 20, por una visión negativa que dura hasta nuestros días. Para los surrealistas, corriente que se remonta al abstraccionismo desobjetivamente de Baudelaire y Apollinaire, la ciudad y sus artefactos modernos constituyen un estímulo para la imaginación, así como una forma de liberación cuyo protagonismo recaería en las masas de las urbes.

7. *Archivos del Futurismo*, ordenados por M. Drudi Gambillo y T. Fiori, Roma: De Luca, Editor, 1958, p. 17.

2. WHITMAN, EL POETA DE NUEVA YORK

La influencia de Nueva York es uno de los factores más significativos de la literatura norteamericana desde el siglo XIX a nuestros días. Un breve recorrido por las obras de los escritores más representativos que se han inspirado en esta metrópoli evidenciada la importancia que la visión literaria de New York tuvo, y sigue teniendo, entre los escritores no sólo norteamericanos, sino de todas las nacionalidades.

A History of New York the Beginning of the World to the End of the Dutch by Dietrick Knickerbocker (1809) de Washington Irving representa uno de los primeros ejemplos de invención literaria basada en la sociedad neoyorkina.⁸ Esta pieza pseudoépica constituye una sátira del estilo heroico y los métodos de los historiadores contemporáneos, así como de los representantes de la administración holandesa. Esta sátira de la ciudad también la hizo en *Salmagundi*,⁹ periódico fundado por su cuñado. La vida social de Nueva York se refleja también en la obra de autores como James Fenimore Cooper (*Homeward Bound y Home as found*, 1838); Edgar Allan Poe, autor de una serie de cartas sobre Nueva York que escribió para el periódico *Columbia Spy*; Herman Melville que publicó en la revista literaria *Putnam's* una serie de relatos, como "Bartleby the Scrivener" en el que se recrea el ambiente de las oficinas de Wall Street hacia 1850; Henry James nos muestra unas estampas deliciosas de su propia ciudad en cuentos como "Washington Square" y "An International Episode"; Theodore Dreiser crea con *Sister Carrie* (1900) la "novela de la ciudad", y, dentro de esta especie de realismo social se integra *Manhattan Transfer* (1925) de John Doss Passos, obra que nos ofrece una visión pesimista sobre el drama del hombre en su lucha contra fuerzas superiores.

Los escritores norteamericanos -novelistas, ensayistas- que han hecho de Nueva York el tema central de su obra demasiados para ser enumerados. Limitándonos a la generación de posguerra podrían mencionarse entre otros a: Alfred Kazin (*A Walker in the City*, 1951); Ralph Ellison (*The Invisible Man*, 1952); James Baldwin (*Go Tell It to the Mountain*, 1950); Saul Bellow (*Carpe Diem*, 1956; *Herzog*, 1964); Malamud, (*The Assistant*, 1957; Norman Mailer (*An American Dream*, 1966); Hubert Selby (*Last Exit to Brooklyn*, 1964), etc.

Entre los poetas norteamericanos del siglo XX, hemos elegido a representantes de distintas generaciones que han hecho de Nueva York el tema central de sus poemarios. Así pues, empezaremos nuestro estudio con Whitman, el precursor, y nos detendremos en la obra de Hart Crane ("Lost Generation"); Frak O'hara y Ginsberg ("Beat Generation") y Langton Hughes ("Harlem Renaissance"). Es evidente que esta ciudad sigue inspirando la obra de grandes poetas de nuestros días tales como Galway Kinnel, Charles Simic, David Ignatow, Denise Leventow, etc.

8. "Irving is New York's mock epic unfounder, Whitman its belated epic founder", Peter Conrad, *The Art of the City*, Oxford University Press, 1984, p. 3.

9. *Salmagundi*, una revista literaria, sigue apareciendo en Saratoga Springs (N.Y.). "Salmagundi" significa picadillo de ternera, arenques, anchoas, cebolla, jugo de limón o aceite.

3. WHITMAN, EL PRECURSOR

Walt Whitman nació en Long Island en 1819 y vivió en Brooklyn, el Bronx y la ciudad de Nueva York. A Long Island la llamará románticamente en sus poemas con el nombre indio "Paumanok":

Starting from fish-shape Paumanok where I was born,
Well-begotten and rais'd by a perfect mother.
After roaming many lands, lover of populous pavements,
Dweller in Mannahatta my city, or on southern savannas,
"Starting from Paumanok" (p. 176).¹⁰

Su vida transcurrió entre el entonces mundo rural de Long Island y la ciudad (Manhattan) donde entró a trabajar en una imprenta en 1835, llegando a convertirse en el editor de la *Aurora* en 1842. Es esta época publicó 180 artículos y dos poemas sin firma. En la primera serie de artículos muestra su amor por Manhattan, así como una enorme vitalidad. Esta sección lleva por título "New York is a great place... a mighty world itself" y en él se incluyen artículos y viñetas tales como "Our City" (14.III.1842); "Life in a New York Market" (16.III.1842); "New York Boarding Houses" (18.III.1842); "An hour in a Balcony" (23.III.1842), etc.

A comienzos de la década de los años 20, Whitman volvió a la ciudad y vivió entre Manhattan y Brooklyn. Las impresiones de Whitman sobre Nueva York fueron redactadas para el periódico *Standard* en una serie de artículos aparecidos a partir del 8.VI.1861 bajo el nombre de "Brooklyniana".¹¹ Cuando escribió estos artículos, la ciudad de Nueva York incluía a Manhattan y en Bronx; Brooklyn era entonces una ciudad independiente. Whitman fue también el profeta del movimiento contracultural que se inició antes de la Primera guerra mundial en Greenwich Village. El poeta se reunía en este barrio con bohemios y libertarios en los años que precedieron a la Guerra civil norteamericana.

Leaves of Grass tuvo muchas ediciones. La primera de 1855 consta de 12 poemas, y la última, hecha bajo la supervisión del escritor, es de 1891-2. Este poemario constituye un canto a la América democrática y espiritual, a la Naturaleza, al sexo y a la amistad. Y, en último análisis, a la condición del hombre. Pero también representa una épica de la ciudad. Para Whitman, los Estados Unidos constituyen un poema y en éste tanto el autor real como el hablante lírico, encarnan una especie de panteísmo urbano que se extiende por la geografía natural y espiritual de este país.

Whitman se encuentra entre los pocos escritores que hacen un elogio de la ciudad, aunque, de hecho, su posición es ambivalente como se desprende de la lectura de "Enfant d'Adam" y "Calamus". La reconciliación entre la ciudad real y la de su profecía se invocan en la ciudad soñada de "I dream in Dream":

10. Los números en el cuerpo del trabajo corresponden a: *Walt Whitman. Complete Poetry and Collected Prose*, New York: The Library of America, 1982.

11. Estos artículos fueron editados por Henry M. Christian, *Walt Whitman's New York*, New York: The MacMillan Co., 1963.

I dream'd in a dream I saw a city invincible to the attacks
 of the whole of the rest of the earth
 I dream'd that was the new city of Friends,
 Nothing was greater there than the quality of robust love, it
 led rest.
 It was seen every hour in the actions of the men of that city,
 And in all their looks and words (p. 284)

Soñé en un sueño que vi una ciudad invencible a los ataques
 de todo el resto de la tierra,
 Soñé que era la nueva ciudad de la Amistad,
 Nada era comparable allí a la calidad de un amor robusto,
 superior a todo
 Se veía a cada momento en las acciones de los hombre de esa ciudad,
 Y en sus miradas y palabras.

La ciudad ideal, soñada, de Whitman ha de surgir de la ciudad real que forma parte del cosmos.¹² La urbe, en los versos del poeta norteamericano, no es cantada por su monumentalidad física, sino por su valor estético. Y en un entorno en la que la figura dominante es siempre la del hombre.¹³ El paisaje urbanístico neoyorquino se mezcla y confunde armoniosamente con la Naturaleza dentro de esa receptividad total que caracteriza al poeta de Long Island: "And rising out of the midst, tall-topt, ship-hemm'd, modern, American, yet strangely Oriental, V-shaped Manhattan, with its compact mass, its spires, its cloud-touching edifices group'd at the centre -the green of the trees, and all the white, brown and gray of the architecture well blended, as I see it, under a miracle of limpid sky, delicious light of heaven above, and June haze on the surface below" (P. 823) ("Y elevándose en medio, muy alto, apretado, moderno, americano, aunque extrañamente oriental, aparece Manhattan en forma de uve con sus masas compactas, sus espirales, sus edificios, que agrupados en el centro parecen tocar las nubes, el verde de los árboles y una arquitectura en la que se conjugan armoniosamente el blanco, el marrón y el gris. Así lo veo yo, bajo el milagro de un cielo luminoso, luz brillante del firmamento y la calina de junio abajo en la superficie").

12. "Whereas for Emerson the City of God and the Augustinian cosmos -whose center is everywhere and whose circumference nowhere -are virtually identical, for Whitman, the empirical city is a datum on which he posits the city of God", Robin P. Hoople, "Walt Whitman and the City of Friends", *American Transcendental Quarterly*, vol. 18, 1973, p. 46.

13. "The city of monuments and buildings is conspicuously absent; what Whitman gives us are other attributes of the city: the crowds of workers and their stations of life, the port with its ships, transportation and trade, and not least himself as denizen of the city", Burton Pike, *The Image of City in Modern Literature*, Princeton University Press, 1981, p. 78: "Whitman es, del mismo modo, el primer poeta moderno que busca la inspiración directa, o virgen, en el ambiente que le rodea, sin necesidad de elevarse a lo irreal, a lo sublime o abstracto abandonando las estrechas estancias del subjetivismo. Hace suya la frase de Emerson sobre el realismo poético.

El habitante de la ciudad no constituye, en los escritos de Whitman, una masa amorfa o alienada, pues la libertad individual se fortalece, según el poeta, en esa solidaridad que refuerza la calidad espiritual del ciudadano: "No need to specify minutely-enough to say that (making all allowances for the shadows and side-streaks of a million-headed-city) the brief total of the impressions, then human qualities, of these vast cities, is to me comforting, even heroic, beyond statement" (p.824). ("Sin necesidad de ser muy específico, es suficiente confesar -incluso teniendo en consideración otros atributos de esta ciudad de casi un millón de habitantes- que las impresiones breves y completas y las cualidades humanas de estas grandes ciudades son para mí algo reconfortante, incluso heroico y difícil de expresar").

En las descripciones de Whitman domina la nota cromática, el dinamismo y el espectáculo brillante. En el siguiente pasaje se recrea una escena de Nueva York en un 24 de mayo de 1879: "I am now to describe from the last two hours of powerful sunshine. The whole are at 5 o'clock, the days of my obserbations, must have contain'd from thirty to forty thousand finely-dress'd people, all in motion, plenty of them good-looking, many beautiful women, often youth and children..." (*Specimen Days*, p. 843) ("Ahora voy a describir según mis observaciones personales. Primero el espacio comprendido entre la calle 14, especialmente la corta distancia entre Broadway y la quinta avenida, con Union Square y lugares adyacentes retrocediendo por Broadway por una media milla. Todas las aceras son anchas y los espacios amplios y despejados -inundados ahora con el dorado líquido de las dos últimas horas de sol. En toda el área a las cinco en punto, los días en que la observaba, habría de 30 a 40 mil personas todas muy bien vestidas en movimiento, muchos de ellos muy bellos, muchas mujeres hermosas, a veces jóvenes y niños...").

Después de una breve ausencia de la ciudad, Whitman regresa a ésta en septiembre de 1870, y en su elogio se mezcla tanto la alabanza de la Naturaleza como de los edificios: "I am now again in New York city and Brooklyn on a few week's vacation. The splendor, pinturesqueness and oceanic amplitude and rush of these great cities, the ursurpass'd situation, rivers and bay, sparkling sea-tides, costly and lofty new buildings, facades of marble and iron..." (p. 938) ("De nuevo me encuentro en la ciudad de Nueva York y en Brooklyn durante unas pocas semanas de vacaciones. El aspecto pintoresco, brillante y la amplitud oceánica y dinámica de estas grandes ciudades, su inmejorable situación, ríos y bahía, las mareas rutilantes, los costosos y orgullosos edificios nuevos, fachadas de hierro y mármol...").

El estímulo estético y vital de Nueva York en la obra de Whitman es una constante,¹⁴ pero siempre dentro de una visión personal, visión que viene determinada por una necesidad imperiosa de satisfacer una urgencia sensorial y estética: "and the like of these, complety satisty my senses of power, and through my esthetic conscience, a continued exaltation of absolute fulfilment" (p.938) ("y mi amor por estas ciudades, satisface completamente mis sentidos, y en mi consciencia estética provocan un permanente estado de felicidad"). La defensa del sistema democrático americano es relativa, pues el poeta llega a cuestionarse la falta de una base espiritual de una civilización cuyo símbolo es el de la gran ciudad: "Is there a great moral and religious civilization -the only justification of a great material one? Confess that to severe eyes, using the moral microscope upon humanity, a sort of dry and flat Sahara appears, these cities crowded with petty grotesques, malformations, phantoms playing

14. "I'm the particular man who enjoys the show of all these things in New York more than any other mortal -as if it was all got up just for me to observe and study", E.H. Miller, *The Correspondence of Walt Whitman*, New York University Press, 1961, II, octubre a, 1868.

meaningless antics" (939) ("¿Existe una civilización con una gran moralidad y religiosidad, la sola justificación de una civilización material? Confieso que para unos ojos curiosos y aplicando un microscopio moral a la humanidad, aparece una especie de Sahara seco y liso. Estas ciudades están llenas de mezquindad, moralmente deformadas, fantasmas que hacen gestos grotescos").

La utopía,¹⁵ o defensa del sistema democrático americano, es más moral que política y se basa en la interacción del individuo, la masa y la sociedad. En la disputa entre lo material (ciencia) y espiritual (poesía), Whitman defiende la tesis de que hay que "vivificar" la imaginación, pues: "Whitmout that ultimate vivificacion -which the poets or other artist can give- reality would be incomplete, and science, democracy and life itself, finally in vain" (p.639) ("Sin esa última instancia, sentido"). Por esto, cuando el poeta se desilusiona por la falta de progreso social y democrático, retorna al mundo del espíritu.

Whitman prefería el nombre indio "Manahatta" por la carga mítica y visionaria asociada con lo nativo lejos de la connotación antidemocrática que llevaba el nombre de "Duque de York". En el poema "Mannahatta" (First Annex: Sands and Seventy), el hablante lírico exalta el mito que va unido al nombre de la ciudad y que apunta al retorno cíclico asociado al deseo del ser humano por trascender lo accidental. Whitman se identifica con el ritmo de la Naturaleza, pero sin dejar de ser histórico, es decir, admitiendo y apoyando el cambio. Pero el tiempo, en este poema, aparece como parte de un proceso vegetativo:

MANNAHATTA

My city's fit and noble name resumed,
Choice aboriginal name, with marvellous beauty, meaning
A rocky founded island -shores where ever gayly dash the
coming, going, hurrying sea waves (p. 613).

La nobleza de mi ciudad se resume bien en su nombre,
Perfecto nombre aborigen, de hermosa belleza, que significa
Una isla ergida sobre la roca -riberas contra las que alegremente se rompen las olas
que vienen y van

El lirismo lo extrae el poeta de la energía que emana de la evocación el nombre ("Mannahatta") de una ciudad en la que se celebra los sentidos, la vida y la libertad. La ciudad se nutre de la vitalidad del poeta, y éste, a su vez, se identifica plenamente con este espacio urbano en el que ha desaparecido todo rasgo negativo.¹⁶

15. "Pero esa tradición no estaba en el pasado; la verdadera tradición de los Estados Unidos, según se manifiesta en Whitman, era el futuro: la libre sociedad de los camaradas, la nueva Jerusalén democrática", Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: F.C.E., 1956, p. 80.

16. "Viewed in this way even the sordid, ugly, and brutal aspects of city life that Whitman acknowledged were redeemed by the energy that flowed in and around them, providing what Whitman called "ventilation". The city epitomized Nature as "evolutionary process", M. Wynn Thomas, "Walt Whitman and Mannahatta -New York", *American Quarterly*, 34, 4, otoño 1982, pp. 365-366.

everyone disintegrated yet part of the scheme (p. 308)

El impalpable sustento de todas las cosas a todas las horas del día
El sencillo, compacto, bien organizado esquema. y desintegrado
todo el mundo desintegrado aunque formando parte del esquema

En los siguientes versos, el tiempo pasado y futuro se funden en un presente suspendido en el que se recrearán futuras generaciones. Y es en esta instantaneidad donde el hablante lírico podrá superar su condicionamiento espacio-temporal confundiéndose e integrándose con la multitud:

It avails not, time not place distance avails not.
I am with you, you men and women of a generation, or ever
so many generations hence (p. 308)

No importa, ni el tiempo ni el lugar importan,
Yo estoy con vosotros hombres y mujeres de una generación, o
de no importa cuántas generaciones

Ocasionalmente, el poeta se rebela contra la adulteración y comercialización de la ciudad, y desilusionado retorna al campo, pero la atracción por la ciudad, como lugar de inspiración y refugio, persiste. La integración con el entorno ciudadano constituye una relación amorosa en que la intensidad de esta pasión constituye el fundamento de la mejor poesía que se haya escrito sobre esta ciudad.¹⁹

Behold me -incarnate me as I have incarnated you!
I have rejected nothing you offer'd me whom you adopted
I have adopted
Good or bad I never question you -I love all- I do not
cindemn anything (p. 430)

Comtéplame-encáname como yo te he encarnado a ti!
No he rechazado nada de lo que me ofreciste y lo que has elegido
Yo lo he elegido
Bueno o malo nunca te he cuestionado -Amo todo- No
condeno nada

La Naturaleza forma parte, como hemos dicho, de esa síntesis armónica que el hablante lírico establece entre su "yo" y el entorno, y de éste se destaca el agua que rodea a la isla de Manhattan, el centro mítico-cósmico que purifica y regenera:

19. "Whitman himself was at times of this "reality". But through the combination of his "resisless" apprehension of the stones, streets and people of New York, and his reciprocal absorption of them with "free sense", rejecting "nothing you offe'r me", Willian Sharpe "City/Body/Text: Walt Whitman Urban Incarnation", *Cynos*, vol. 1, 1984, p. 46.

I too walk'd the streets of Manhattan, and bather in
then waters around it (p.310)

Yo también pasé por las calles de Manhattan, y me bañé
en las aguas que la rodean

Y, aunque Whitman es un transcendentalista, o defensor de la dimensión divina del ser humano, la fuente de la identidad espiritual la localiza en el cuerpo, y la ciudad se convierte en una extensión de éste. Este homoerotismo, o relación con todo lo humano, supone una proyección de ese "yo" del poeta no reproductivo:

That I was I knew was of my body, and what I should be I
knew I should be of my body (p. 310)

Lo que era yo sabía que era mi cuerpo, y lo que sería yo
sabía que sería mi cuerpo

El deseo de armonía entre lo interno y lo externo le lleva a buscar la identificación con la "otredad", entendiendo por "otredad" el conjunto formado por cuerpos, ciudades, artefactos, pues la conciencia del destino de Whitman se afirma y encuentra su respuesta en el mundo circundante:

We use you, and do not cast you aside -we plant you
permanently whitin us,
We fathom you not -we love you- there is perfection in
you also (p. 313)

Nosotros te usamos y no te rechazamos -te plantamos
permanente dentro de nosotros,
No te examinamos -te amamos- hay perfección
en ti también

Whitman asimiló la lección del quáquero Emerson de que tenemos que encontrar el mundo dentro de nosotros mismos, y esa fuerza interior, o alma, es la forma en que el cuerpo siente. Y siempre que el poeta se siente frustrado ante la situación socio-política del mundo encuentra consuelo en esta energía anímica.

Hojas de hierba constituye un ejemplo vivo de lo que el hombre puede y es capaz de crear oyendo su propia voz, pero, a la vez, es una llamada al espíritu colectivo y solidario encarnado por la ciudad paradigma de lo noble y heróico.

Whitman no tuvo precursores, pero sí numerosos seguidores. Entre los poetas norteamericanos en la tradición del poeta de Long Island habría que destacar a Hart Crane y Allen Ginsberg.²⁰ En Hispanoamérica Whitman fue introducido por José Martí en un trabajo

20. Neeli Cherkovski nos da el testimonio de los poetas norteamericanos de Whitman, en *Whitman's Wild Children*, Venecia/San Francisco: The Palis Press, 1988.

publicado en *El Partido Liberal* de México y en *La Nación* de Buenos Aires en 1887.²¹ Su mérito literario sería reconocido por Rubén Darío ("Walt Whitman", *Azul*, 1890), Leopoldo Lugones (Introducción a *Las montañas de oro*, 1897), Neruda ("Oda a Walt Whitman"), Borges ("Notas sobre Whitman", *Discusión*, Buenos Aires, 1932, pp. 120-122 y "El otro Whitman", *Discusión*, 1929, pp. 51-54).²² Fernando Alegría en su estudio *Walt Whitman en Hispanoamérica* (México: Studium, 1954, y anteriormente en *Revista Iberoamericana*, noviembre, 1944) desmitificó a Whitman, poeta que en Hispanoamérica se confundió con el autor real. De esta mistificación fue responsable José Martí. Además de los poetas hispanoamericanos, Alegría estudia la influencia del poeta norteamericano en Ramón Pérez de Ayala, Ramón de Basterra, Unamuno, León Felipe y Federico García Lorca.²³

4. HART CRANE Y LA "GENERACIÓN PERDIDA"

"Generación Perdida" se aplica a los escritores y artistas que después de los años críticos que siguieron a la Primera Guerra Mundial se rebelaron contra los valores e ideales de sus mayores y eligieron el exilio. Entre los más famosos expatriados habría que mencionar a E. Hemingway, Malcolm Cowley, E. E. Cummings, F. Scott Fitzgerald, Archibald MacLeish, T.S. Eliot y Ezra Pound. Desde el punto de vista de la importancia literaria de la ciudad quizá sería Eliot con *The Wasteland* (1922) el que mayor influencia ejerció, especialmente por su visión irreal de Londres asociada con la desesperación y el fragmentarismo de la urbe y con los procedimientos técnicos tales como el "simultaneísmo". Ezra Pound fue uno de los famosos seguidores de Whitman. En 1939, Pound vuelve, después de 28 años de exilio en Inglaterra, a Nueva York, concretamente al famoso Gramercy Park (Park Avenue South). Sus impresiones sobre el dinamismo de esta urbe fueron recogidas en un ensayo que escribió en Londres 35 años más tarde: *Patria Mia*. En Inglaterra fundó dos corrientes literarias: el vorticismismo y el imaginismo. En 1912 apareció la primera referencia de Pound al imaginismo en el Apéndice a *Ripostes*, y en 1914 publicó *Des Imagistes. An Anthology*. En *Patria Mia* (1913) confesó que en los Estados Unidos no había gusto artístico, ni creadores, ni público receptivo, criterio corroborado por T. S. Eliot. Y, como éste, Pound consideró la ciudad como el centro de la civilización. Su vida fue la búsqueda de la ciudad ideal que en *Los Cantos* denominó "Dioce", "Ecbatana" o "Wagadu".²⁴ Respecto a Nueva York, Pound compara el dinamismo de sus masas con el vigor de la Roma pagana: "Having been brought up in the American mediaeval system, I see also a sign in the surging crowd on Seventh Avenue. A crowd pagan as ever imperial Rome was, eager, careless, with an animal vigour unlike of any European crowd that I

21. "El poeta Walt Whitman" de José Martí en *Obras Completas*, La Habana, 1939, T. 15, pp. 187-209.

22. Sobre este punto puede consultarse el trabajo de Didier T. Jaén, "Whitman, tema literario", *Torre*, 60, 1968, pp. 77-100.

23. Tratan sobre este tema: J.B. Alvarez-Buylla, "Whitman, poeta iberoamericano", *Revista de Filología Moderna*, 40-41, noviembre, 1975, pp. 43-65 y José L. Caramés Lage, "Evocación de León Felipe en su centenario", *Arbor*, 118, julio-agosto, 1984, pp. 126-132.

24. Las variaciones e imágenes del motivo de la ciudad en Pound han sido estudiadas por K. Narayna Chandran en "Making Cosmo: Building/Creation in *The Cantos*, *Paideuma*, vol.17 2/3, otoño-invierno, 1988, pp. 177-189.

have looked at" (p. 104) ("Habiendo sido educado en el sistema medieval americano, veo también una nota positiva en el dinamismo de la muchedumbre en la Avenida 7. Una muchedumbre tan pagana como la de la roma imperial: ávida, indolente, con un vigor animal distinto al de cualquier masa europea que yo haya visto). Y de la noche neoyorquina nos hace un encendido elogio: "And New York is the most beautiful city in the word? It is not far from it. No urban nights are like the nights there. I have looked down across the city from high windows. It is then that the great buildings lose reality and take on their magical powers" (p. 107).²⁵ ("¿Es Nueva York la ciudad más hermosa del mundo? No está lejos de ello. No hay noches como sus noches. Entonces es cuando los grandes edificios se hacen irreales y nos muestran su poder mágico").

Hart Crane (1899-1932) puede ser también incluido entre los miembros de la "Generación Perdida" ("Lost Generation"), nombre al que hay que añadir, entre otros, los de Edmon Wilson, E.E. Cummings y Willian Carlos Willians. Estos poetas modernistas defendieron una poesía dura, ambigua y experimental. La renovación poética va unida a la renovación de la ciudad, y ésta (que para los románticos era lo antipoético) los proyecta a una angustia interior, a la alienación entre el "yo" y el "otro".

Toda la obra de Crane se asocia con su poemario *The Bridge* (1930). Desde fines del siglo XIX, el barrio de Brooklyn Heights, entonces una agradable zona residencial, ha mantenido más relación con Manhattan que con el propio Brooklyn. En este barrio vivieron famosos escritores como Thomas Wolfe, W. H. Auden, Carson McCullers, Truman Capote. Arthur Miller y Norman Mailer. El puente de Brooklyn, síntesis de arte e ingeniería, fue planificado en 1867 y diseñado por un discípulo de Hegel: John A Roebling. A causa de un accidente, el hijo de éste, Washington, se ocupó de la construcción del puente desde una ventana del segundo piso (110 Columbia Heights) usando unos gemelos y un telescopio. En 1924, Crane se mudó a la casa que había ocupado Washington Roebling, y el puente de Brooklyn, terminado el 24.V.1883, se convertiría en el tema de inspiración del extenso poema *The Bridge*.

En la composición de *El Puente* destaca, además de la influencia de los contemporáneos de Crane (Wallace Stevens, Willians Carlos Willians, E.E. Cummings), la de T.S. Eliot y, a través de éste, la de los imaginistas. El concepto de nostalgia de un orden espiritual que define *The Wasteland*²⁶ lo encontramos en *The Bridge*, la obra de Crane que constituye un intento por reconciliar los aspectos positivos y negativos de la ciudad.²⁷ Y, como

25. Las citas de *Patria Mia* están tomadas de *Selected Prose, 1909-1965*, ed. de Willian Cookson, New York: A New Direction Book, 1973.

26. "Su tema (*The Wasteland*) no es simplemente la descripción del helado mundo moderno sino la nostalgia de un orden universal cuyo modelo es el orden cristiano de Roma. De aquí que su arquetipo poético sea una obra que es la culminación y la expresión más plena de este mundo: *La divina comedia*. Al orden cristiano -que recoge, trasmuta y da un sentido de salvación personal a los viejos ritos de fertilidad de los paganos -Eliot opone la realidad de la sociedad moderna, tanto en sus brillantes orígenes renacentistas como en su sórdido y fantasmal desenlace contemporáneo", Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: F.C.E., 1976, p. 77.

27. "Whith T.S. Eliot's *The Waste Land* (1922) and its denunciation of the "Unreal City" prominently in his mind during the composition of then *Bridge*, Crane still felt that he could reconcile the city with a basically optimistic view of American life", Ian S. Macniven, "Hart

Whitman, Crane trató de captar los ritmos y armonías de la vida interior y exterior, tratando de armonizar la ciudad (Manhattan) con el campo. En *El Puente* existe también una celebración de la tecnología y la industria. Pero siempre a partir de una especie de abandono a la sensación de la dinámica de la vida moderna, y, desde este abandono, el poeta construye su estructura poética. Por esto, la característica más acusada de este poemario es la impregnación del paisaje urbano con el sentimiento del poeta.²⁸

En *The Wasteland* de Eliot y en el *Ulysees* de Joyce, ambas publicadas en 1922, encontró Crane el modelo estructural para *El Puente*, obra que fue concedida como contrapunto al pesimismo de Eliot, y, como símbolo de un futuro lleno de optimismo. También refleja las influencias de Poe, Blake y Nietzsche. Y respecto a la búsqueda de un destino nacional de una nueva conciencia americana, la obra de Crane también acusa la influencia de *Virgin Spain: Scenes from the Spiritual Drama of Great People* (New York, 1926) de Waldo Frank. Junto a la influencia positiva del misticismo espiritual del pueblo americano, habría que mencionar el impacto que en los escritos de Crane tuvo el grupo más analítico y pesimista compuesto por Allen Tate, K. Burke y el citado E.E. Cummings. En síntesis, *El Puente* constituye una celebración de la aspiración universal del ser humano, así como una suma de los valores nacionales.

En el proyecto que de su trabajo Crane manda a Otto Kahn (18.III.1926), el poemario lo presenta como un himno en el que el puente aparece como un símbolo consciente que se expande en el espacio y en el tiempo para comunicarse con el futuro. La "irracionalidad" de este poemario, que parte de la crítica juzgó incompleto, se debe, en parte, al hecho de que fue concebido (1923) con un gran optimismo filosófico, y concluido (1930) por un Crane desilusionado por una crisis familiar que le llevó al alcoholismo. Simbólicamente, el puente se alza desde el pasado histórico americano, y, después de recorrer la historia y la geografía del continente, se proyecta a un espacio transcendental ("Atlantis"). Pero el puente es también mito que se origina de la necesidad subjetiva o personal de otorgarle un sentido al caos de la existencia del poeta.²⁹ En la meditación ensoñadora del "Proemio" ("To Brooklyn Bridge"), la rápida aparición y desaparición de las gaviotas se asocia con ese fugaz estado espiritual que el hablante lírico quiere encontrar y aprender en la ciudad:

The seagull's wing shall dip and pivot him.
Shedding white rings of tumult, building high
Over the chained bay water Liberty (p. 43)³⁰

Crane and T.S. Eliot on the Modern City", *Revista de la Universidad de Costa Rica*, 36, 1973, p. 63.

28. Sobre este punto ver: "Surrender to the sensations of urban life: A note on the poetry of Hart Crane", Norman Nielsen, *Etudes Anglaises*, 34 (3), julio-septiembre, 1981, pp. 322-326.

29. "The will of Crane in "The Bridge" is deliberately myth-making. But this will is born of a desperate personal need: the mystic must create order from the chaos with which his associative genius overwhelms him", Waldo Frank, "An introduction to Hart Crane" recogido en *Critical Essays on Hart Crane*, Boston: G.K. Hall, 1982, p. 128.

30. Citamos por la edición de Marc Simon, *The Poems of Hart Crane*, New York: Liveright, 1986. En el texto abreviamos con TB.

Las alas de las gaviotas se sumergirán y girarán sobre él.
Dejando al caer círculos blancos en movimiento, remontándose
Sobre las aguas cercadas de la bahía de Liberty

El hablante lírico se despierta en un apartamento de la ciudad ("From Cyclopean towers across Manhattan waters", TB, p. 54) de un sueño en el que se dispone a realizar un viaje físico-espiritual a "Atlantis". Después de abandonar su apartamento al caótico y enajenante dinamismo de la ciudad:

Leaps from Far Rockaway to Golden Gate...
Keep hold of that nickel for car-change, Rip -
Have you got you "Times"? -
And hurry along, Van Vinkle -it's getting late! (TB, p. 56)

Saltos desde el Far Rockway al Golden Gate...
Guarda esa moneda para el cambio, Rip -
Tienes el periódico?
Date prisa, Van Winkle, ¡se hace tarde!

La sucesión rápida de imágenes, típica de la confusión cultural de nuestro tiempo se une al aspecto de una civilización sin alma, moralmente aséptica ante el sufrimiento humano. Y la salvación espiritual de este caos urbano la encuentra el poeta en un pasado idealizado y pastoral simbolizado por la figura del noble salvaje "Pocahontas". Este conflicto entre el hombre y su brutal y mecanizado mundo dramatiza en una de las mejores secciones del poemario: "El túnel", símbolo del microcosmos de la vida urbana. Este poema se abre con unos versos de "Morning" de Blake:

To find the Western Path
Right thro' then Gates of Wrath

Para encontrar la senda del Oeste
A través de las puertas de la ira

Y en "El Túnel" también se evidencia la influencia de Poe, el desilusionado y enajenado poeta romántico,³¹ víctima, como Crane, de la moderna e industrializada América:

And why often meet your visage here,
Your eyes like agate lanterns -on and on
Below the toothpaste and the dranduff ads?

31. "Only Poe guessed the transfiguring effect of the Machine upon the forms of human life, upon the very concept of the person. *The Tunnel* gives us man in his industrial hell which the machine -his hand and heart- has made, now let the machine be his Godlike Hand to uplift him! The plunging subway shall merge with the vaulting bridge. Whitman gives the vision, Poe, however vaguely, the method", Waldo Frank, Introduction a *The Collected Poems of Hart Crane*, New York: Liveright Inc. 1933, p. XXVI.

Y por qué a menudo me encuentro con tu rostro aquí,
 Tus ojos como linternas de ágata -siguen
 Debajo de los anuncios de dentrífico y anticaspa? (p.99)

“El Túnel” se abre con una noche de confusión entre el gentío de Manhattan y el hablante lírico se encuentra perdido en una especie de purgatorio deslumbrante. Cuando decide volver a su apartamento de Brooklyn lo hace en la soledad del infierno del metro para penetrar en el escatológico mundo de este laberinto. En este itinerario infernal, el hablante lírico llega a perder conciencia de su propia existencia, precipitándose, como la máquina del tren, en un túnel sin salida.

En la sección titulada “Atlantis”, se refuta la parte negativa de “El Túnel” y los males de la humanidad parecen haber sido redimidos por el sufrimiento humano. El hablante lírico vuelve a meditar sobre el puente tratando de encontrar una armonía en esta fase de su viaje cíclico para intentar reconciliar el aparente caos del movimiento con la noción ideal concebida por su imaginación. Es decir, tratando de entender el mundo de una forma armónica. Esta búsqueda del ideal humano en *EL puente* ha sido definida como “una épica de la conciencia moderna”.³² *El Túnel* constituye, en último análisis, una unidad orgánica entre el yo y el cosmos. La ciudad epitomiza el caos físico y espiritual, crisis que el hablante lírico quiere superar elevándose a un plano absoluto. Pues la ciudad, según Crane, es redimible, y el poeta puede ser el instrumento que lleve a cabo esta salvación. Crane está, pues, más cerca del optimismo de Whitman, su poeta guía.

5. LA “ESCUELA DE NUEVA YORK: FRANK O'HARA

Frank O'Hara (1926-1966) se integra dentro de la corriente literaria conocida como la “Escuela de Nueva York” (“New York School”) junto a otros poetas como John Ashberry, Kenneth Koch y James Schuyler. Los versos de estos escritores se distinguen por el detalle visual y se estrecha relación con el movimiento pictórico conocido como “Expresionismo Abstracto”. Este movimiento surge en Nueva York en las décadas de los 40 y 50, ciudad que inspira numerosos textos de los poetas mencionados. En pintura, los dos máximos representantes de esta corriente son Jackson Pollack y Willem de Kooning, artistas que en sus cuadros destacaron la espontaneidad y un estilo que se conocería con el nombre de “Action Painting”. En las telas de estos pintores, como en los versos de Frank O'Hara, el acto de la comunicación y el resultado final de la composición son una y la misma cosa, ya que en última instancia lo que importa es la crónica del acto de la creación.³³ El “Expresionismo Abstracto” está influido por la mayoría de los “ismos” de la posguerra, especialmente el Surrealismo por la defensa del automatismo, las asociaciones libres y el predominio de la intuición.

32. *The Letters of Hart Crane*, ed. de Brown Weber, New York: Hermitage House, 1952, p. 308.

33. “Frank O'Hara concept of the poem as the chronicle of the creative act it was strengthened by the intimate experience of Pollock and Kline, and De Kooning's great painting of the late 40's and early 50's, and by the imaginative realism of painters like Jane Freilicher and Larry Rivers”, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed. de Allen Donald e introducción de John Ashberry, New York: Knopf, 1971, pp. VIII-IX. En el cuerpo del trabajo citamos con las iniciales CP.

Frank O'Hara llegó a la ciudad de Nueva York en 1951. Fue Director del Museo de Arte Moderno de esta ciudad. Además de poeta y crítico de arte, fue dramaturgo y escribió *Awake in Spain* (1933), una pieza de teatro con 84 personajes cada uno de los cuales tiene una línea en la obra. La acción gira en torno a la restauración de la monarquía española. La última obra de O'Hara fue "Little Elegy for Antonio Machado".

O'Hara fue, como Whitman, un entusiasta de la ciudad, aunque su fascinación por el tema urbano es, sobre todo, expresión de una visión poética muy personal. Nueva York constituye en sus poemas un estímulo que refleja estados emocionales. En O'Hara, como en Lorca, la ciudad tiene una función arquetípica que se inscribe dentro de una tradición poética representada por Whitman, Hart Crane y William Carlos Williams. La poesía de este escritor norteamericano es producto de una sensibilidad que surge no de la imitación de la Naturaleza, sino de la creación de nuevas realidades.

Así como T.S. Eliot otorga al detalle contingente un sentido de permanencia, O'Hara está solamente interesado en presentar el incidente, es decir, en captar la emoción profunda del instante. A la especial relación afectiva del poeta con los otros, y con el poema, la denominó "Personismo", tendencia afectiva que O'Hara formuló el 27.VIII.1959 en estos términos: "uno de sus mínimos aspectos es dirigirse a una persona (excepto el propio poeta) evocando unos tonos amorosos sin destruir la vulgaridad del acto amoroso, además de mantener los sentimientos del poeta hacia el poeta, evitando que el amor le distraiga de sus sentimientos hacia la persona. El poema es, en último término, algo entre dos personas en vez de entre dos páginas".³⁴

En los poemas de Whitman, Eliot y Williams Carlos Williams existe una trayectoria de lo rural a lo urbano, nota típica del "Modernismo" (entendido éste como los movimientos y tendencias internacionales en las artes desde fines del siglo XIX). Mientras que para O'Hara la ciudad era importante en sí, en el momento de experimentarla emocional y estéticamente. Si los modernistas que preceden a O'Hara consideraban a la urbe como una síntesis de la vida moderna, o como centro nuclear de sus poemas, éste se ve a sí mismo y a la ciudad como armonía de dos entes que ocupan el mismo espacio al mismo tiempo³⁵. O'Hara puede considerarse postmodernista por su interés en la coherente relación del entorno con el "yo", simbiosis en virtud de la cual ambos factores quedan transformados. El entorno urbano, en la estética del poeta norteamericano viene definido por un detalle: el acto de tomar un bocadillo, la muerte de un amigo, ver una película, etc.; situaciones todas que, desde el punto de vista poético, tienen la misma importancia y valor. O'Hara está preocupado, pues, por el mundo tal y como lo experimenta. Y la poesía la considera como algo capaz de transformar los sucesos

34. "one of its minimal aspects is to address itself to one person (other than the poet itself), thus evoking overtones of love without destroying love's lifegiving vulgarity, and sustaining the poet's feeling towards the poem while preventing love from distracting him into feeling about the person... The poem is at last between two persons instead of two pages", "Personism": A Manifesto", CP, p. 499.

35. "Whereas O'Hara's Modernist predecessors turned to the city as a symbol of modern life for their fractured poems, O'Hara fixed upon it as ultimate expression of his own life, seeing himself and the city as two things occupying exactly the same space at exactly the same time". Jim Elledge, *Frank O'Hara. To Be True to a City*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990, p. 328.

nebulosos devolviéndoles el detalle, y haciendo destacar la cualidad intangible de unos incidentes concretos, banales y circunstanciales.

O'Hara no intenta, pues, la representación mimética de la realidad, sino la creación poética que lleva en sí mismo su propio proceso creador. Esta sensibilidad poética entronca, de alguna manera, con el "Creacionismo" de Vicente Huidobro (1893-1948). En su manifiesto de 1914 ("Non Serviam"), el escritor chileno postuló que la función del poeta no era la de imitar a la Naturaleza, sino la de hacer como ella, es decir, crear realidades nuevas. Y en su segundo manifiesto ("Adam", 1916), el poeta reconoce su deuda con los postulados del filósofo estadounidense R.W. Emerson, quien manifestará que el poeta debe crear "una cosas nueva", y que su creación debe tener una arquitectura original. Pero mientras el propósito de la poesía creacionista era revitalizar lo oculto, la estética de O'Hara se basa en potenciar artísticamente todo acto u objeto anodino de la realidad concreta.

"Second Avenue" es uno de los mejores y más difíciles poemas de Frank O'Hara. El ambiente urbano se nos da, no escribiendo directamente sobre Nueva York, sino sobre "lo que le ocurrió, o sintió que le había ocurrido"³⁶ O'Hara defiende la creación de un poema discontinuo que hace material poético de cualquier artefacto, persona, idea, o lugar. Pero esta operación que surge del enfrentamiento con el caos urbano provoque una energía poética que, como el Surrealismo, se apoya en un nuevo tipo de relación ilógica entre el hombre y el mundo:

My hands are Massimo Plaster, called "White Pin in the Arm of the Sea"
and I'am blazoned and scroch like a fleet of winbells down the Pulaski Skyway
tabletops of Vienna carrying their bundles of cellophane to the laundry (CP. p. 150)

Mis manos son Massimo Plaster, llamado "Alfiler Blanco en el Brazo del Mar"
Y yo estoy encendido y abrasado como campanillas al viento en Pulasky Skyway
repisas de Viena llevan bultos de celofán a la lavandería.

En el poema "A step away from them", lo cotidiano y lo percibido por los sentidos, con sus múltiples tonos y perspectivas, confiere un valor poético a un presente experimentado como momentos desconectados y puntuados por la aparición de detalles (objetos, transeúntes, etc.). El hablante lírico va captando en estos versos el dinamismo de la ciudad, poetizando lo trivial y despojándolo del sentido de causalidad para que de esta manera el lector participe en el poema como si éste fuese una realidad autónoma:

On
to Times Square where the sign
blows smoke over my head, and higher

36. En "Notes on Second Avenue", O'Hara nos aclara algunos puntos de su poética: "I don't know if this method is of any interest in taking little pieces of it. You see how it makes it seem very jumble, while actually everything in it either happened to me or I felt happening (saw, imagine) on Second Avenue. Where Mayakovsky and De Kooning come in, is that they both have done works as big as cities where the life in the work is autonomous (not about actual city life) and yet similar: Mayakovsky: "Lenin", "150.000.000", "Eifel Tower", etc.; De Kooning: "Ashville", "Excavation", "Gansevoorts Street", etc", OC, p. 497.

the waterfall pours lightly. A
 Negro stands in a doorway with a
 toothpick languorously agitating.
 A blonde Chorus girls clicks: he
 smiles and rubs his chin. Everything
 suddenly honks: it is 12:40 of
 a Thursday. (CP, p. 257)

Después

a Times Square donde el anuncio
 echa humo sobre mi cabeza, y más arriba
 la cascada derrama agua ligeramente. Un
 Negro está en un portal con un
 mondadientes agitándolo lánguidamente.
 Una rubia del coro lo consigue: él
 se ríe y se frota la barbilla. Todo
 de repente es ensordecedor por el claxon de los coches: son las 12:40
 de un jueves.

Frank O'hara capta en sus versos, como Whitman, la dinámica de la masa, confundiendo al hablante lírico con el autor real, porque todo en el poema aparece como si le hubiere sucedido, o lo hubiera sentido como sucedido. El "yo" del hablante lírico está abierto a todas las sensaciones y éstas, a su vez, lo impregnan y absorben. Pero este hablante lírico, yo real, es cambiante, múltiple y contradictorio. Y en los poemas de O'Hara se mezcla y confunde tanto con los anónimos habitantes de Nueva York, como con amigos y conocidos. La emoción íntima se llega a disolver en los objetos y el lector ha de enfrentarse a una discontinuidad que le sitúa en el interior de una experiencia novedosa y sorprendente:

There are several Puerto
 Ricans on the avenue today, which
 makes it beautiful and warm. First
 Bunny died, then John Latouche,
 then Jackson Pollock. But is the
 earth as full as life was full, of them?
 And one has eaten and one walks,
 past the magazines with nudes
 and the posters for BULLFIGHT and
 then Manhattan Storage Warehouse (CP, p. 258)

Hay varios porto-
 rriqueños hoy en la avenida lo que
 la hace bella y cordial. Primero
 murió Bunny, luego John Latouche,
 después Jackson Pollock. Pero ¿está la
 tierra tan llena de vida
 como la vida lo estaba con ellos?

Y uno come y se pasea,
y ve revistas con desnudos
y carteles anunciando corridas de toros
y la Manhattan Storage Warehouse

El hablante lírico expresa la alienación frente a la civilización del poder simboliza por Nueva York a la que se refiere en el poema "Rhapsody" con su nombre nativo: "a sight of Manahatta in the towering needle" (p.336).
("una vista de Manahatta con sus rascacielos puntiagudos").

La lectura de este poema nos enfrenta, una vez más, a la incoherencia de la vivencia cotidiana. En esta fenomenología de lo superficial y prosaico, los detalles de la ciudad (calles, anuncios, sitios públicos, etc.) y los datos personales se acumulan. Y este referente externo, en continua metamorfosis, se convierte en la única realidad a la que tiene acceso el ser.³⁷ Pero más que la ciudad en sí, importa el sentimiento que se desprende de la lectura de "Rhapsody", poema que se abre con la alusión a la problemática puerta de un supuesto paraíso, y se cierra con la mención de una muerte que se ha apoderado de la ciudad:

515 Madison Avenue
door to heaven? portal
stopped realities and eternal licentiousness
.....
they are coming and we hoy ones mush go
is Tibet historically a part of China? as I
historically belong to the enormous bliss of America death (CP, pp. 325 y 326)

515 Madison Avenue
puerta al paraíso? vestíbulo
detuvo las realidades y la eterna disipación
.....
ellos vienen y nosotros, los píos, debemos irnos
¿es el Tibet históricamente una parte de China? como yo históricamente
pertenezco a la bienaventurada de la muerte americana

Nueva York es, pues, el lugar donde pueden experimentarse emociones que sostienen la creación del poeta, y donde la conciencia de la muerte se convierte en una forma de iluminar la percepción para conseguir un estado de dicha provocado por una especie de conocimiento transcendente.³⁸

37. "O'Hara proposes no reality beyond and above time, but he is not comfortable at one with it either. He takes on short step back and away... then he starts moving", James, E.B. Breslin, *Frank O'Hara. To be True to a City*. ob. Cit. p. 269.

38. "O'Hara confesses here his chief desire is to be near death -not necessarily to die, but to achieve a state of transcendent knowledge and bliss. But the "Holy" landscape in which he can experience such enlightenment is New York, not Tibet", Alan Feldman, *Frank O'Hara*. Boston: Twayne Publishers, 1979, p. 39.

El paisaje neoyorkino ofrece ocasionalmente momentos raros de gozo a los que el hablante lírico alude irónico en el poema "Washington Square":

and are cheered by pearly uniform horses,
still, at parade rest. The guns ejaculate
into clouds abstractely, and the day
is in danger of passing without wickedness (CT, p. 83)

y son festejados por caballos adornando con perlas,
quietos, cuando la procesión se detiene. Los cañones eyaculan
abstractamente contra las nubes el día
está en trance de transcurrir sin maldad

El tono irónico nos revela en el idilio que mantiene Park Avenue y la Quinta Avenida, idilio al que se opone Madison Avenue en el poema titulado "The Lay of the Romance of the Associations" (pp. 320-321).

En "For James Dean", el hablante lírico se identifica con esta figura legendaria en la soledad de las calles neoyorquinas, lugar donde implora la compasión de los dioses por la absurda muerte de este actor:

For a young actor I am begging
peace, gods. Alone
in the empty streets of New York
I am its dirty feet and head
and he is dead (CT, p. 228)

Por un joven actor imploro pas, dioses.
Solo en las vacías calles de Nueva York
Yo soy sus pies sucios y cabeza
y él está muerto

Frank O'Hara fue uno de los poetas que más entusiasmo sintió por Nueva York, amor por la ciudad sólo comparable al de Whitman.³⁹ La ciudad no es para O'Hara, como lo es para Hart Crane, un lugar de salvación o transcendencia, sino un habitat desolado, pero de cuyo diario acontecer puede extraerse un nebuloso sentido.

6. LA GENERACIÓN "BEAT"

Bajo este nombre se agrupan algunos poetas y novelistas de la segunda mitad de la década de los cincuenta cuyas obras se caracterizan por un inconformismo radical y una crítica violenta contra los valores culturales, morales y políticos de su tiempo. Sus centros fueron Nueva York y San Francisco. "Beat" significa "extenuado", "molido" por una cultura

39. "Before Frank O'Hara, the only important poet ever to love an American city was Walt Whitman", Alan Feldman, ob. cit., p.25.

represiva, y también alude al estado beatífico cultivado por escritores a través del budismo, el misticismo cristiano o las drogas. A la "Generación Beat" se asocian poetas como Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, etc., y novelistas como William Burroughs y Jack Kerouac, autor de *On the Road* (1956). El movimiento "Beat" influyó en escritores de las décadas de los 60 y 70 como Norman Mailer, Henry Limmer y Keeneth Rexroth.

Según Allen Ginsberg, el portavoz de la "Generación Beat", la sensibilidad de este movimiento surge en un apartamento del East Village donde se reunían Ginsberg, Kerouac y William Burrough.⁴⁰ Técnicamente, la influencia más importante fue la del poeta William Carlos Williams, así como la de los poetas del "Black Mountain" (Charles Olson, Creeley y Duncan). Ginsberg (n. 1926) cuando era estudiante en la Universidad de Columbia (N.Y.) reconoció que la visión de Whitman no era sólo una visión, sino la defensa de una forma de vida concreta basada en la solidaridad y el compañerismo. En el poeta de Long Island también reconoció al crítico del sistema social norteamericano.⁴¹ La idea de Whitman que más influyó en Ginsberg fue la de que la sociedad democrática y sin clases de Whitman la identificó Ginsberg con el anarquismo y una visión mesiánica de la existencia, típica de su ascendencia judía. Y también, como en Whitman, es difícil desasociar el fenómeno Ginsberg del poeta.

Después de su expulsión de la Universidad de Columbia por haber insultado a su presidente y haber repartido literatura antisemítica, Ginsberg trabajó de soldador en el Brooklyn Navy Yard y en la cocina de la Cafetería Bickford, y en 1948-1949, tuvo una serie de visiones bajo la influencia de William Blake.⁴²

En la poesía de Ginsberg, la ciudad es, como en T.S. Eliot, un purgatorio con una posibilidad de transcendencia, transcendencia que se logra por la transformación de la conciencia con el fin de lograr estados visionarios de la eternidad. La improvisación del poema, previos estímulos religiosos o mediante drogas, tiene su fundamento poético en el surrealismo, movimiento que en los Estados Unidos no tuvo la importancia que tuvo en Europa, siendo Ginsberg uno de los pocos poetas que acusó la influencia de esta corriente.⁴³

40. "The Beat movement was born in the forties out of the interaction between Ginsberg and Kerouac and William Burroughs, who met in the area around Columbia", S. Edmiston y L.D. Cirino, *Literary New York*, Boston: Houghton Mifflin CO., 1976, p. 264.

41. "Se ha dicho que Ginsberg es el Walt Whitman de nuestro siglo, y la comparación tiene sentido: en primer lugar, porque los dos emplean un versículo caudaloso que machaca literalmente los oídos y que obedece a una rítmica respiratoria expresiva más allá de las retóricas, y, en segundo lugar, porque ambos se dirigen al hombre libre, a la democracia, a la América que se empeña en modificar para que sea la patria del hombre nuevo en el nuevo paraíso", Arturo del Villar, "Ginsberg, poeta 'beat' contra América", *Arbor*, 388, 1978, pp. 80-81.

42. "I was more conscious of Christopher Smart, and Blake's Prophetic Books, and Whitman... Kerouac, most of all, was the biggest influence I think -Kerouac prose (p.17): "I think the best poet in the United States is Kerouac still" (p.52). Declaraciones de Ginsberg a Thomas Clark en "Allen Ginsberg. An interview", *The Paris Review*, 37, primavera, 1966. Sobre las visiones de Blake, ver las páginas 24-25.

43. It was inevitable that the techniques of surrealist language should appeal to poets like Ginsberg, O'Hara, Koch, Bly, Lamantia... Aside from Philips Lamantia, the only historical surrealist in America -, Bill Knott and few others, there are not many poets who would actually admit to being surrealist... the list, or non-list of American surrealist would look like this:

Howl and other poems 1956 se hizo famoso cuando su editor Lawrence Ferlinguetti fue procesado por haber publicado un texto considerado obsceno. *Howl*, aunque escrito en San Francisco, está inspirado en el ritmo de la vida de Nueva York. Los poemas urbanos de este texto captan el caótico de la vida de Nueva York. Los poemas urbanos de este texto captan el caótico mundo neoyorkino, y su discurso constituye una especie de subversión contra los falsos valores de su época y el lenguaje que los expresan. Como en los poemas de Whitman, existe en los versos de Ginsberg una preocupación por un nuevo hombre americano libre y demócrata. Pero el optimismo del poeta de Long Island se ha convertido, en el poemario de New Jersey, en desilusión ante una civilización materialista que oculta y adultera la verdadera naturaleza del ser humano:

America I've given you all and now I'm nothing.
America two dollars and twenty seven cents January 17, 1956.

.....
America when will you be angelic?
When will you take off your clothes? ("America", *Howl and other poems*, San Francisco: City Lights Books, 1956, p. 31)

América te he dado todo y tú no me has dado nada
América dos dólares y veintisiete centavos, 17 de enero, 1956

.....
América ¿cuándo serás angélica?
¿Cuándo te quitarás los vestidos?

Perdido en el infierno norteamericano, y específicamente en Nueva York, el hablante lírico se lamenta en tono jeremiaco de la decadencia física y moral de una ciudad deprimida por la crisis económica de los años 30:

melancholy of the bars,
the sadness of long highways,

Frank O'Hara, surrealist in loneliness
Robert Bly, surrealist in old automobile tires
James Wright, surrealist in Ohio childhood
Charles Simic, surrealist in Yugoslavian folklore
Kenneth Koch, surrealist in the absurd
Paul Carroll, surrealist in jive talk
Allen Ginsberg, surrealist in polymorphous
perversity and everything else

Paul Zweig, "The New Surrealism", *Salmagundi*, primavera/verano, 1973, p. 280. Sobre el surrealismo del Ginsberg puede consultarse el artículo de John Tytell, "The Legacy of Surrealism" en *On the Poetry of Allen Ginsberg*, ed. de Lewis Hyde, The University of Michigan Press, 1984, pp. 171-239.

negros climbing around
the rusted iron by the river.
the batching pool hidden

.....

images of the Thirties
depression and class consciousness ("A Poem on America", *Empty Mirror*, Totem Press/Corinth Books, 1961, p.30)

melancolía de los bares
la tristeza de las largas autovías,
negros saltando muy cerca
el hierro oxidado junto al río,
la piscina escondida

.....

imágenes de los Treinta
depresión y conciencia de clase

El poema "My Alba" nos evoca el despertar del hablante lírico en Nueva York, ciudad en la que ha de enfrentarse al vacío de la existencia en los años 1948-1953. En este período, Ginsberg ejerció los más degradantes trabajos, crisis que se tradujo en la enajenación que nos revelan estos versos:

Now that I've wasted
five years in Manhattan
life decaying
talent a blank

.....

five years unhappy labor
22 to 27 working
not a dime in the bank
to show for it anyway⁴⁴

Ahora que he malgastado
cinco años en Manhattan
la vida declinando
talento a cero

.....

cinco años de trabajo infecundo
trabajando de los 22 a 27
ni un duro en el banco
que refleje mi esfuerzo

"Back on Times Square. Dreaming of Times Square" (*Reality Sandwiches* está fechada en Nueva York en 1958, y en esta histórica plaza neoyorkina, el hablante lírico evoca

44. (*Reality Sandwiches*, San Francisco: City Lights Books, 1963, pp. 7-8).

al amigo en un presente en el que se ha destruido toda ilusión asociada con el pasado, y que incluso ha hecho desaparecer lugares evocados por el recuerdo, como el del hotel que ha sido convertido en aparcamiento. El progreso material no sólo se ha adueñado del lugar físico, sino del lenguaje de esa Generación "Beat" de la que sólo queda la leyenda. En "Siesta en Xbalba and Return to the States" (*Reality Sandwiches*), el hablante lírico, incapaz de superar su angustia en la soledad que se ha autoimpuesto en México, nos traslada a la intemporalidad del ambiente pesadillesco de un Nueva York decadente y corrupto. La visión apocalíptica de la ciudad le sigue obsesionando hasta convertirse en una imagen alucinante en el poemario *Planet News*. En el soñar despierto que da tono a estos versos, las visiones alucinógenas se traducen en asociaciones ilógicas. Y en esta ensoñación de la ciudad, el hablante lírico lucha contra todos los obstáculos que se oponen a su mismidad:

I saw the flowers, slowly awakening its petals-
 My face in the hot dog stand mirror
 harried to be here again
 to see myself alive in Broadway afraid I'm
 in a forgotten movie where I die
 not knowing my name⁴⁵

Vi la flor, lentamente sus pétalos despertando-
 Mi cara en el espejo del puesto de perritos calientes
 agobiado para estar aquí de nuevo
 para verme vivo en Broadway tengo miedo
 en un olvidado cine donde muero
 sin saber mi nombre

Y en la ciudad que se despierta con la primavera -"The giant the giant city awake/in the first warm breath of spring time" (El gigante. La ciudad gigante se despierta/con el primer aliento cálido de la primavera)- el hablante lírico invoca a los dioses para que le ayuden a superar su soledad y el terror de encontrarse abandonado en el infierno de la urbe: "Oh fathers, how I am alone in this/vast human wilderness" ('Oh, dioses, que sólo estoy/en esta terrible soledad!') (*Planet News*, pp. 72-73). El recuerdo del amigo poeta desaparecido (Frack O'Hara) se une poéticamente a los lugares que ambos frecuentaban en Nueva York y la dinámica del centro de la ciudad se va integrando armónicamente con la visión del poeta vivo y las señales inequívocas de su muerte:

beloved poet far from home
 -with thee and The sacred Metropolis
 in the enormous bliss of a long afternoon
 where death is a shadow
 cast by Rockefeller Center⁴⁶

45. (*Planet News*, San Francisco: City Lights Books, 1968, p.12).

46. ("City Midnight Junk Strains", *Planet News*, p. 135).

querido poeta lejos de casa
 contigo y con tu sagrada Metrópoli
 en la maravillosa calma de una larga tarde
 donde la muerte es una sombra
 que proyecta el Rockefeller Center

7. HARLEM RENAISSANCE: C. MCKAY Y L. HUGHES

La literatura escrita por negros norteamericanos es inseparable de la discriminación sufrida por esta minoría. La liberación del negro parte de su color y su afirmación racial se apoya en la reivindicación colectiva de la cultura negro-africana. A finales del siglo XIX (1893), aparece el primer volumen de versos del poeta negro norteamericano Paul Lawrence Dunbar (1872-1906), autor de *Oak and Ivy* (1893) en versos afronorteamericanos. La lucha contra el poder dominante blanco y la defensa de la aportación cultural del negro son los motivos de *The Soul of Black Folks* (1903), ensayo en el que se encuentra su famoso diagnóstico: "The problem of the twentieth century is the problem of the color line -the relation of the darker to the lighter races of men in Asia, Africa...". La toma de conciencia del negro en Estados Unidos, especialmente en Harlem, es un fenómeno de la búsqueda de identidad del negro en literatura que no es exclusivo de Estados Unidos. Pues el movimiento negro tuvo un resurgir en Haití (indigenismo); Cuba y Puerto Rico (negrismo) y en el Caribe y el África Occidental (negritude). A raíz de la participación de Du Bois, padre intelectual del desarrollo cultural del negro, en la formación del grupo "Movimiento del Niágara" (1906) y su participación en la N.A.A.C.P. (National Association for the Advancement of Colored People) surgiría el primer movimiento de reivindicación del negro: el "Negro Renaissance".⁴⁷ La N.A.A.C.P. tuvo como objetivo primordial la defensa de los trabajadores del campo que por estas fechas emigraban a las grandes urbes, especialmente Nueva York. El precursor de la corriente literaria del "Harlem Renaissance" sería el jamaicano Claude McKay que se estableció permanentemente en Harlem en 1914. Entre los mejores autores de este período habría que citar a Countee Cullen, Jessie Redmon Fauset, Wallace Thurman, Jean Toomer y Langston Hughes.⁴⁸ A éstos habría que añadir otros autores negros asociados con Harlem como James Balwin, Ralph Ellison, Zona Neale Hurston y Everett Leroy Jones ("Amiri Baraka").

Harlem, la sección superior de Manhattan, fue originalmente una colonia holandesa que se convirtió en zona residencial de blancos hasta la Primera Guerra Mundial. Por estas fechas, muchos negros del sur de los Estados Unidos, así como del área del Caribe que huían de la miseria y la represión, emigraron a las ciudades del norte. Muchos de éstos vinieron a ocupar los puestos que dejaron los combatientes blancos que estaban en el frente europeo. En los años que siguieron a este conflicto se pensó en hacer de Harlem la capital cultural de la

47. "Throughout coloured American Harlem is the recognized Negro capital", James "Johnson, *Black Manhattan*, New York: Knopf, 1930, p. 3.

48. El término "Renaissance" pertenece a Alain Locke, editor de *The New Negro: An Interpretation*, New York: Albert y Charles Boni, 1925. En este texto se explora el sentido estético de África. Para un estudio de esta corriente literaria véase el trabajo de Nathan Irvin Huggins, *Harlem Renaissance*. Oxford University Press, 1971.

raza, y en 1930 se llegó a decir que "Harlem era la capital del mundo negro"⁴⁹. En la década de los 20, Harlem se convirtió en motivo de inspiración artística de un grupo minoritario que anhelaba conseguir las conquistas materiales e intelectuales que pudiesen borrar las diferencias entre la raza blanca y la negra. El mencionado "Harlem Renaissance" refleja, en el plano artístico, las transformaciones sicosociales de una masa negra que aspiraba, bajo la influencia del sentimiento nacionalista que se propagaba por Europa, a una identidad histórica e ideológica.

Claude McKay (1889-1948), nacido en Jamaica, fijó su residencia en 1912 en Nueva York donde se identificó con la llamada "izquierda lírica", es decir, el grupo de intelectuales de izquierda que antes y después de la Primera guerra mundial vivió en Greenwich Village. Uno de éstos, Max Eastman, fue un gran admirador de McKay para quien escribió la nota biográfica a los *Selected Poems* (New York: Harcourt, 1953). Conocido como novelista por su obra *Home to Harlem* (1928), la mejor poesía de McKay fue recogida en *Harlem Shadows* (1922).⁵⁰ Este texto constituyó un verdadero renacimiento de la literatura escrita por africano-norteamericanos, e hizo a su autor el portavoz de la conciencia negra. Los temas de la poesía de McKay -alienación, angustia y protesta contra el racismo blanco- fueron adoptados por la casi totalidad de los poetas pertenecientes al "Harlem Renaissance". En cuanto a la forma poética, encontramos influencias de los poetas románticos ingleses junto al lenguaje coloquial jamaicano.⁵¹

El poema "White City" nos refleja ese odio interiorizado e inmemorial del negro contra la deshumanización del opresor blanco. Aunque cierta dosis de odio es necesaria contra el victimario, existe en este proceso el peligro de dejarse consumir por esta aversión. De aquí que, por ejemplo, la contemplación del puerto y sus alrededores produzca en el hablante lírico una contradictoria emoción signada por el sentimiento amor-odio:

Deep in the secret chambers of my heart
I muse my life-long hate, and without flinch
I bear it nobly as I live my part

.....

The fortified port through which the great ships pass,
The tides, the wharves, the dens I contemplate
Are sweet like wanton loves because I hate ("The White City". p. 74)

49. Sobre los poetas negros del "Harlem Renaissance" hay que consultar el ensayo de Jean Wagner (tr. de K. Douglas), *Black Poets of the United States*, Urbana/Londres/Chicago: University of Illinois Press, 1973.

50. Todos los poemas de Claude McKay están tomados de *Selected Poems*, New York: Harcourt, 1953.

51. "The native teachers of the elementary schools were tutored by men and women of British import. I quite remember making up verses on the dialect and in English for our moonlight ring dances and for our school parties. Of our purely native songs the jammies (field and road), shayshays (yard and booth), wakes (post-mortem), anancy tales (transplanted African folk lore) and revivals are all punctuated by meter and rhyme", Claude McKay en el Prefacio a *Harlem Shadows*, New York: Harcourt, 1922, pp. XIX-XX.

Hondo en las secretas cámaras de mi corazón
Medito sobre el odio de toda una vida y sin titubear
Llevo noblemente esta carga como parte de mi vida
.....

El puerto fortificado por el que grandes barcos
 pasan,
Las mareas, los embarcaderos, los escondrijos que contemplo
Son dulces como amores desenfrenados porque yo odio

Dos poemas que reflejan la opresión y deshumanización del blanco contra el negro son "Harlem Shadows" y "The Harlem Dancer". En el primero ("Las sombras de Harlem"), las prostitutas negras se unen en una protesta angustiosa contra la discriminación económico-racial. Y la bailarina negra ("The Harlem Dancer") simboliza la tragedia y el orgullo de esta artista víctima por mujer y negra, y cuyo rostro no puede ocultar su enajenación en un mundo que pertenece a los blancos:

Luxuriant fell; and tossing coins in praise,
The wine-flushed, bold-eyes boys, and even the girls,
Devoured her shape with eager, passionate gaze;
But looking at her falsely-smiling face,
I knew herself was not in that strange place

Lujuriante cayó; y arrojándole monedas como elogio
los jóvenes con ardientes y sonrojados ojos, e incluso las chicas,
Devoran su figura con ansioso y apasionado asombro;
Pero mirando a su false sonrisa en su rostro,
Supe que elle no era la que estaba es tan extraño lugar

El poeta reacciona contra la civilización cruel y brutal de la urbe industrial volviendo a través de la ensoñación a su querida Jamaica. Y, contra un amanecer que para el negro implica el retorno al ciclo de miseria y depresión, el hablante lírico se abre a un nuevo despertar lleno de esperanza:

Out of the tenements, cold as stone,
 Dark figures start to work;
I watch them sadly shuffle on,
 'Tis dawn, dawn in New York
 But I would be on the island of the sea
 ("When Dawn Comes to the City", p. 62)

Fuera de las viviendas, fríos como la piedra,
 Las oscuras figuras empiezan a trabajar;
Los veo penosamente arrastrando los pies,
 Es el alba, el alba en New York
 Pero yo debería estar en la isla del mar,
 En el corazón de la isla del mar

La realidad desvitalizada y enajenante de la ciudad se refleja en "Dawn in New York", poema en que el bello cromatismo del amanecer se contrapone a un paisaje neoyorkino frío y cruel entre los juerguistas que vuelven a casa y el trabajador negro, alienado y explotado que se dirige a su trabajo:

The women and the men of garish nights,
 Their eyes wine-weakened and their clothes awry,
 Grotesque beneath the strong electric lights.
 The shadows wane. The dawn comes to New York.
 And I go darkly-rebel to my work ("Dawn in New York", p. 65)

Las mujeres y los hombres de ostentosas noches,
 Los ojos abotagados por el vino y sus ropas arrugadas.
 Grotescos bajo las fuertes luces eléctricas.
 Las sombras se esfuman. El alba llega a Nueva York.
 Y yo me dirijo con mi rebeldía negra al trabajo

Uno de los mejores poetas negros del "Harlem Renaissance" fue Langston Hughes (1902-1967). Este prolífico autor⁵² supo captar la sensibilidad de la masa negra, y especialmente la angustia del negro de la ciudad en un mundo dominado por el blanco. La sensibilidad del negro encuentra en el jazz un refugio espiritual que Hughes incorpora en sus versos para expresar la historia del dolor y la esperanza de una raza.⁵³

Hughes reconoció la importancia anímica de la música negra y la incorporó a su poesía. En el siguiente poema, por ejemplo, el ritmo de Harlem nocturno se integra al dinamismo de la ciudad y a la pareja de bailarines:

Take Harlem's heartbeat,
 Make a drumbeat,

52. Langston Hughes publicó 48 volúmenes y de éstos 15 son de poesía. Sobre su producción literaria véase el trabajo de Donald Dickinson, *A Bio-Bibliography of Langston Hughes, 1902-1967*, Hamden, Conn, Shoe String, 1967.

53. "Jazz seeps into words -spelled out words. Nelson Algren is influenced by jazz. Ralph Ellison is, too. Sartre, too. Jacques Prévert. Most of the best writers today are... To me jazz is a montage of a dream deferred. A great big dream- yet to come -and always yet- to become ultimately and finally true", *The Langston Hughes Reader*, New York: George Braziller, Inc., 1958, p. 494; "this poem on contemporary Harlem, like be-bop, is marked by conflicting changes, sudden nuances, sharp and impudent interjections, broken rhythms, and passages sometimes in the manner of the jazz session, sometimes the popular songs, punctuated by the riffs, runs, breaks, and distortions of the music of a community in transition". Introducción de L. Hughes a su poemario, *Montage of a Dream Deferred*, New York: Holt and Co., 1951. En adelante abreviaremos con MDD. Para los otros poemarios usaremos las siguientes siglas: WB (*The Weary Blues*, New York: Knopf, 1927); SH (*Shakespeare in Harlem*, New York: Knopf, 1942); OWT (*One-Way Ticket*, New York: Knopf, 1949); DK (*The Dream Keeper and Other Poems*, New York: Knopf, 1932) FW (*Fields of Wonder*, New York: Knopf, 1947).

Put it on a record, let it whirl,
 And While we listen to it play,
 Dance with we listen to it play,
 Dance with you still day-
 Dance with you, my sweet brown Harlem girl ("Juke Box Love Song" MDD, p. 10).

Toma el pulso de Harlem,
 Ponlo al compás de un tambor,
 Hazlo girar en un disco,
 Y mientras lo oímos tocar,
 Bailaré contigo hasta la madrugada-
 Bailaré contigo, mi dulce muchacha negra de Harlem

Hughes es una cronista de la escena urbana del barrio negro y en sus poemas recoge las luchas y aspiraciones de esta raza, reivindicando siempre la vena popular, y especialmente el jazz, música que muchos intelectuales negros, defensores de una cultura elitista, no tomaron en serio.⁵⁴

El compromiso social de Langston Hughes, su ideología comunista, está cerca de la de Claude McKay, aunque en el caso del primero existe más preocupación por el negro urbano que el rural. Huyendo de la pobreza y de prejuicios de raza y familia, Hughes hizo un largo viaje en 1923 que le llevó a Africa y Europa. En 1931, después de una visita a Cuba y Haití, visitó en una prisión de Alabama a ocho jóvenes negros acusados de haber violado a dos jóvenes blancas, incidente que dió lugar al famoso caso "Scottsboro". En 1932 viaja a Rusia, China y Japón, y en 1937 a España como corresponsal de la Guerra civil para un grupo de periódicos africano-americanos. La experiencia de esta década de los 30 fue recogida en el poemario *A New Song* (1938) donde se incluye el poema "Song of Spain" publicado en enero de 1937 en *Deux poèmes par Federico García Lorca et Langston Hughes. Les Poètes du monde défendent le peuple espagnol*. Hughes vuelve a Harlem en 1940, década en la que se producen hechos importantes en la vida literaria del negro. Richard Wright publica *Native Son* (1940), y diez años más tarde *Black Boy*. En poesía aparecen figuras de gran prestigio como Gwendolyn Brooks cuyo éxito *A Street in Bronzeville* fue reseñado favorablemente por Hughes en 1945. En prosa, sobresalen por estos años nombres como Ralph Ellison y James Baldwin.

En la década de los 50, Hughes se convierte en el defensor de la unidad cultural y económica de la comunidad negra, movimiento que en 1939 fue iniciado bajo el nombre de "Negritude" por Leopold Sédar Senghor (Dakar), Aimé Césaire (Martinica) y Damas (Guayana francesa). Sus escritos constituyen una llamada a la conciencia étnica del negro, así como una interpretación poética de su alma primitiva.

Por su amistad con Nicolás Guillén, Hughes fue traducido y celebrado en Latinoamérica como representante de la protesta contra la mentalidad neocolonialista

54. "Harlem intellectuals promoted Negro art, but one thing is very curious, except for Langston Hughes, none of them, took jazz -the new music- seriously", Nathan Irving Huggins, *Harlem Renaissance*, Oxford University Press, 1971, pp. 10-11.

norteamericana.⁵⁵ Y por sus simpatías fue obligado a comparecer ante el comité McCarthy en 1953.

Cuando Hughes publica *The Weary Blues* (1926), Harlem es el centro cultural del Renacimiento negro. Este primer poemario acusa la influencia del jazz, el blues y un sentimiento signado por el deseo del retorno a la raíz africana. Pero la emoción que predomina en estos versos es bivalente, pues la alegría y el dinamismo del jazz se confunden con la melancolía y la desilusión asociados con el blues. El dramático y espontáneo monólogo del jazz se convierte en el instrumento idóneo para expresar el estado emocional del negro en esta ciudad donde la felicidad, a veces, constituye una forma de escapismo contra el que se rebela el hablante lírico:

The wild laughter
at your mirth
Nor the salt tears
Of your pain.
Be kind to me,
Oh great dark city.
Let me forget ("Disillusion", WB, p. 104)

La alegría desbordante
ante tu gozo
No las lágrimas amargas
de tu dolor.
Se amable conmigo.
Oh, gran ciudad de sombras.
Hazme olvidar

Shakespeare in Harlem (1942) nos presenta un Harlem triste y violento bajo la crisis de la Depresión de 1929. El negro del sur "tiene los blues", porque está desesperado, porque para hambre y no tienen trabajo:

Folks, I come up North
Cause they told me the North was fine,
Been up here six months-
I'am about to lose my mind.
This mornin' for breakfast
I chewed the mornin' air
.....
How the blues they come to be-

55. "Su poema "I, too sing America" fue ampliamente traducido. Por Borges en *Sur* y por Herminio Ahumada en *Yo también soy América*, México: Organización Editorial Novaro, S.A., 1968. Hughes tradujo el *Romancero Gitano* de García Lorca (*Gypsy Ballads*, Beloit Poetry Chapbook, 1, Beloit, Wisconsin, 1951), a Nicolás Guillén (*Cuba Libre*, Los Angeles: The Ward Ritchie Ores, 1948) y a Gabriela Mistral (*Selected Poems of Gabriela Mistral*, 1957).

You wouldn't need to ask me:
Just look at me adn see! ("Evenin' Air Blues"
SH, p. 38)

Amigos, he venido al norte
porque me dijeron que el norte estaba bien,
Después de seis meses aquí-
Voy a perder la cabeza
Esta mañana de desayuno
He masticado el aire de la mañana
.....
¿Cómo me llegó el blues?
No necesitáis preguntarme
Sólo tenéis que mirarme para verlo

En la ciudad negra ha desaparecido el optimismo y la música festiva de los años 20. Y ahora domina la sordidez física y espiritual: el mundo de los parados ("Fired"); la prostitución ("50-50"), la miseria de la viuda que no tiene para enterrar a su marido ("Ballad of the Man Who's gone") y el racismo ("Merry-Go-Around", "Ku Klux").

La democracia de los vencedores en la Segunda guerra mundial no llega a Harlem. Por esto, del gueto han desaparecido todas las esperanzas y "el sueño ha sido aplazado". La técnica del jazz⁵⁶ afecta a toda la estructura de *Montage of a dream deferred* (1951), poemario en que los solos e improvisaciones se estructuran en torno al tema de la frustración del negro que al ver pospuesto su sueño se rebela violentamente.⁵⁷

What happens to a dream deferred?
Does it dry up
like a raisin in the sun?
Or fester like a sore-
And then run?...
Does it stink like rotten meat?
Or crust and sugar over-
like a syrupy sweet?
Maybe it just sags
like a heavy load.
Or does it explode? ("Harlem", MDD, p.71)

56. Para una discusión de la estructura musical de *Montage of a Dream Deferred*, véase *Langston Hughes* de Richard K. Barkdale, Chicago: American Library Association, 1977, pp. 91-97.

57. El aplazamiento del sueño de justicia social ha provocado graves incidentes en la comunidad negra: Harlem (julio y agosto, 1964); Watts, Los Angeles (agosto, 1965; enero y marzo, 1966); Omaha, Chicago (verano, 1966); Newark, New Jersey (julio, 1967); Detroit (julio, 1967); 125 ciudades (4-11 abril, 1968); Miami (mayo, 1980; diciembre, 1982; enero, 1989); Los Angeles (abril, 1992).

¿Que ocurre con un sueño aplazado?
 Se seca
 como una pasa al sol?
 O se inflama como una herida-
 ¿Y luego desaparece?
 ¿Huele como carne podrida?
 Quizá se doblega como una carga pesada.
 ¿O explota?

En One-Way Ticket se recoge el trágico vivir del habitante de Harlem: un criado negro encuentra amparo en la noche del gueto ("Negro Servant"); un soldado negro es matado por un policía blanco por defender a una negra ("Ballad of Margie Polite"), y en "Juice Joint: Northern City", se nos evoca, en una juerga amarga, el nostálgico Sur.

El motivo del negro de Harlem en literatura ha servido de inspiración a escritores negros y de otras razas. Literariamente, este barrio de Nueva York se ha convertido en un espacio sagrado en el que se mezcla el ethos espiritual u cultural con la imaginación, la memoria histórica y el mito. Los escritores extranjeros (García Lorca, Yonezo Hiroyama, Salvatore Quasimodo) vieron en esta área de Nueva York la vitalidad de las fuerzas del instinto junto a la alienación del hombre por el hombre en la cárcel urbana.⁵⁸

La originalidad de Langston Hughes fue la de combinar el uso lírico del motivo de Harlem y la protesta contra la opresión racial de sus hermanos.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de carácter general

- Aheran J., Edward, "The search for community: The city in Holderlin, Wordsworth, and Baudelaire", *Texas Studies in Literature and Language*, XIII, Primavera, 1971, pp. 71-89.
- Arac, Jonathan, "Romanticism, the Self, and the City: The Secret Agent in Literary History", IX, 1, *Boundary 2*, otoño, 1980, pp. 75-90.
- Benedict, Steward, *The Literary Guide to the U.S.*, New York: Facts and File, 1981.
- Benjamin, Walter, "Paris -Capital of the Nineteenth Century", *New Left Review*, marzo/abril, 1968, pp. 77-88.
- Bradbury, Malcolm, "The Cities of Modernism" en *Modernism*, ed. de M. Bradbury y J. McFarlane, Penguin Books, 1976, pp. 96-105.
- Conrad, Peter, *The Art of the City*, New York: Oxford University Press, 1984.

58. "Because their Harlems were conceived initially as landscapes of fundamental human otherness, albeit in the heart of the great modern metropolis, authors who were not black have tended to weave the motif of black Harlem intermittently into the cultural and mythological signifier of primitivism, in the 1920's; of bourgeois alienation in the 1940's and 1950's; and of radical political idealism in the 1960's", James de Jongh, *Vicious Modernisms*, Cambridge University Press, 1990.

- De Jongh, J. *Vicious Modernism. Black Harlem and the Literary Imagination*, Cambridge University Press, 1990.
- Debats*. New York 1945-1990, 30 diciembre de 1989.
- Edmiston S. y Cirino, L. *Literary New York*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1976 y 1991.
- Gelfant, B.H. *The American City Novel*, Norman: University of Oklahoma Press, 1954.
- González J.L. y Mansour M., *Poesía Negra en América*, México: Era, 1976.
- Greever G y Bachelor J.M. Eds., *The Soul of the City. An Anthology*, Boston/New York: Houghton and Mifflin, 1923.
- Howe, Irving, "The City in Literature", *Commentary*, 51, 5, mayo, 1971, pp. 61-68.
- Hughes, L. y Bontemos A., Eds., *Poetry of the Negro: 1740-1970*, New York: Doubleday, 1970.
- Hyde, G.M. "The Poetry of the City" en *Modernism*, ed. de M. Bradbury, ob. cit., pp. 337-349.
- Jaye, C.M. y Watts A. C., *Literature and the Urban Experience*, New Jersey: Rutgers University Press, 1981.
- Kazin, Alfred, "New York From Melville to Mailer", *Partisan Review*, 48, 1981, pp. 85-95.
- Leisner, Marcia, *Literary Neighbourhoods of New York*, Washington and Philadelphia, 1989.
- Marqusee, M. y Harris B., *New York. An Anthology*, Boston/Toronto: Brown and Co., 1985.
- Moss, Howard, *New York: Poems*, New York: Avon Books, 1980.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México: F.C.E., 1956.
- Pike, Burton, *The Image of the City in Modern Literature*, New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Ruiz del Vizo, H., *Black Poetry of the Americas*, Miami: Editora Universal, 1972.
- Sanz y Díaz, J. *Lira Moderna*, Madrid: Aguilar, 1962.
- Sharpe, William, "Urban Theory and Critical Blight: Accommodating the Unreal City", *New Orleans Review*, I, Primavera, 1983, pp. 79-88.
- Sharpe, W. y Wallock L., *Visions of Modern City: Essays in History, Art and Literature*, Baltimore, 1987.
- The WPA Guide to New York City. The Federal Writers' Project Guide to 1930's New York*, New York: Pantheon Books, 1982.
- Times E. y Kelley D., *Unreal City*, New York: St. Martin's Press, 1985.
- Valdés Cruz, R.R. *La poesía negroide en América*, New York: Las Americas Publishing Co., 1970.
- Weimer R.D., *The City as Metaphor*, New York: Random House, 1966.
- Wisse, Rith R. "The New York (Jewish) Intellectuals", *Commentary* noviembre, 1987, pp. 28-38.

Walt Whitman

- Alvarez-Buylla, J.B., "Whitman, poeta iberoamericano", *Revista de Filología Moderna*, 40-41, noviembre, 1975, pp. 43-65.
- Allen, G.W., *Walt Whitman Handbook*, Chicago: Packard and Co., 1946.
- Cherkovsky, Neeli, *Whitman's Wild Children*, Venecia/San Francisco: The Palis Press, 1988.
- Christman, Hugh, I., *Walt Whitman's New York*, New York: MacMillan, 1963.
- Fausset, Hugh I., *Walt Whitman: Poet of Democracy*, New Haven: Yale University Press, 1942.

- Jaén T., Didier, "Whitman: tema literario". *Torre*, 60, 1968, pp. 77-100.
- Miller, James E., *A Critical Guide to Leaves of Grass*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1957.
- Walt Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, New York: The Library of America, 1982.

Hart Crane

- Crane, Hart, *The Bridge*, New York: Horace Liveright, 1930.
- Frank, W.ed. *The Collected Poems of Hart Crane*, New York: Liveright Inc., 1933.
- MacNiven, Ian, "Hart Crane and T.S. Eliot on the Modern City", *Revista de la Universidad de Costa Rica*, 36, 1973, pp. 62-70.
- Nilsen, Norman, "Surrender to the sensations of urban life. A note on the poetry of Hart Crane", *Etudes Anglaises*, 34 (3), julio-septiembre, 1981, pp. 322-326.
- Uroff, M.D. *Hart Crane: The Patterns of his poetry*, Urbana/Chicago/Londres: University of Illinois Press, 1974.
- Weber, Brown, ed., *The Letters of Hart Crane*, New York: Hermitage House, 1952.

Frank O'Hara

- Allen, Donald, *The Collected Poems of Frank O'Hara* con introducción de John Ashbery, New York: Knopf, 1971.
- Elledge, Jim, *Frank O'Hara. To be true to a city*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990.
- Feldman, Alan, *Frank O'Hara*, Boston: Twayne Publisher, 1979.
- Smith, Alexander, *Frank O'Hara. A Comprehensive Bibliography*, New York/Londres: Garland Publishing Inc., 1980.

Allen Ginsberg

- Ginsberg, Allen, *Howl and other poems*, San Francisco: City Light Books, 1959.
- Planets News, 1961-1970*, San Francisco: City Light Books, 1968.
- Hyde, Lewis, *On the Poetry of Allen Ginsberg*, The University of Michigan Press, 1984.
- Merril, T.F., *Allen Ginsberg*, New York: Twayne Publishers, 1969.
- Paris Review*, 37, primavera, 1966. Entrevista con Ginsberg, pp. 16-35.
- Viller, Arturo del, "Ginsberg, profeta 'beat' contra América", *Arbor*, 388, 1978.
- Zweig, Paul, "The New Surrealism", *Salmagundi*, primavera/verano, 1973, pp. 7-15.

Langston Hughes

- Barkdale, Richard K., *Langston Hughes. The Poet and his Critics*, Chicago: American Library Association, 1977.
- Cartey, W., "Four Shadows of Harlem", *Negro Digest*, 18, 1969, pp. 22-25.
- Dickinson, Donald, *A Bio-Bibliography of Langston Hughes*, Boston: G.K. Hall and Co., 1986.

New Negro Poets Usa, ed. de L. Hughes e introducción de Gwendolyn Brooks, Bloomington: Indiana University Press, 1964.

The Langston Hughes Reader, New York: George Braziller, Inc., 1958.

Wagner, Jean *Black Poets of the United States*, Urbana/Londres/Chicago: University of Illinois Press, 1973. Traducción de K. Douglas.